



**Rec. : Actes du Congrès International  
„Théâtre, musique et arts dans les cours  
européennes de la Renaissance et du  
Baroque”, Varsovie 23-28 septembre 1996.  
Études réunies et présentées par Kazimierz  
Sabik. Varsovie 1997**

Alina Nowicka-Jezowa

### III. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Pamiętnik Literacki XC, 1999, z. 2  
PL ISSN 0031-0514

ACTES DU CONGRÈS INTERNATIONAL „THÉÂTRE, MUSIQUE ET ARTS DANS LES COURS EUROPÉENNES DE LA RENAISSANCE ET DU BAROQUE”. VARSOVIE, 23–28 SEPTEMBRE 1996. Études réunies et présentées par Kazimierz Sabik. Varsovie 1997. Éditions de l'Université de Varsovie, ss. 606.

Kultura europejska opierała się przez wieki na fundamencie zasady *unitas in varietate*. Jedność chrześcijańskiego tysiąclecia, oczywista z perspektywy historycznej, realizowała się najpierw przez chrystianizację elementów barbarzyńskich, następnie drogą przewycięzania rozłamów konfesyjnych. Jedność *Europa litterarum* ubogacała się wzrastającymi na gruncie łacińskim literaturami narodowymi. Jedność życia społecznego objawiała się w wielości odmian regionalnych.

Uznając dialektykę jedności i wielości (innymi słowy: uniwersalizmu i regionalnej swoistości) za główny dynamizm europejskiej kultury, nie można określać tożsamości Europy bez uwzględnienia wszystkich jej lokalnych wspólnot. I odwrotnie — nie można wyjaśnić kultur narodowych w oderwaniu od całości. Żadna z nich nie uobecnia się badaczom inaczej, jak tylko w dialogu z tym, co uniwersalne. Również synteza historyczna kultury polskiej — dotychczas nie przedstawiona w pełnym zakresie — kształtuje się w kontekście europejskim, w miarę rozpoznawania związków z innymi krajami naszego kontynentu.

Najwięcej dotychczas wiemy o relacjach z Włochami (to zapewne skutek milego uczyonym poprzednich pokoleń mitu śródziemnomorskiego). Dość wyraźnie rysują się powiązania czeskie, węgierskie, francuskie. Słabo natomiast zaznaczają się profile kultury polskiej na tle Niemiec, Rosji, krajów nadbałtyckich. Na peryferiach obszaru badań pozostaje Półwysep Iberyjski. Podejmowano wprawdzie studia źródłowe nad pewnymi zagadnieniami (np. nad oddziaływaniem mistyki i ascetyki potrydenckiej czy też, ostatnimi czasy, nad hiszpańską fortuną Dantyszka), czyniono uwagi o zaskakujących analogiach baroku polskiego i hiszpańskiego w architekturze i sztukach plastycznych, nie zrekonstruowano jednak ogólnego obrazu.

Wskazując na braki w studiach komparatystycznych, chcemy podkreślić, że ich znaczenie nie ogranicza się do sfery naukowej. To, co dawniej było przedsięwzięciem tylko erudycyjnym, dziś — w dobie integracji i unii krajów — angażuje się w przyszłe losy wspólnoty europejskiej. Europa bowiem (nawiązujemy do wypowiedzi Sante Graciotiego w tomie *La nascita dell'Europa*) jest pojęciem bardziej kulturowym, konotowanym przez dziedzictwo i projekcję przyszłości, niż geograficznym. Istnieje na miarę świadomości zbiorowej, pozostając wciąż bardziej aspiracją niż bytem realnym. Nie ulega zaś wątpliwości, że jeśli w czasie formowania wyobrażeń o wspólnej Europie zabraknie głosu przypominającego szerokiej publiczności o ideach chrześcijaństwa i humanizmu, dążenia te zdominuje prezentyzm, nieciekawy historii (bo nieświadom zależności tego, kim jesteśmy, od tego, kim byliśmy) oraz płytki utylitaryzm. Jeśli spieszący do wspólnej Europy Polacy zapomną, jaki mieli w niej udział przez ubiegające tysiąclecie, dobra naszej kultury rozpląną się w żywiole homogeniczności, a „Europianie” (jak pisał Klonowic) znad Wisły nie zachowają swej tożsamości.

Przyznając szczególną wartość i aktualność studiom mającym na celu dopełnienie brakujących elementów obrazu kultury polskiej jako europejskiej, chcemy zwrócić uwa-

gę na wydarzenie, jakim był Międzynarodowy Kongres „Teatr, muzyka i sztuka na dworach europejskich renesansu i baroku”, który odbył się w Warszawie we wrześniu 1996. Zorganizowany przez Uniwersytet Warszawski i Instytut Sztuki PAN, przy współpracy Zamku Królewskiego oraz Warszawskiej Opery Kameralnej, wsparty patronatem Rady Europy, UNESCO, Ministerstw Kultury i Sztuki, Spraw Zagranicznych i Edukacji Narodowej RP, Prezydenta Warszawy i Rektora UW, odbył się w świetnej oprawie, zaiste godnej baroku. Uczestniczyło w nim przeszło 50 uczonych z 8 krajów, którzy obradowali w 3 sekcjach. Towarzyszyło mu wydarzenie artystyczne wielkiej wagi: Festiwal Dzieł Scenicznych Monteverdiego w wykonaniu Opery Kameralnej, a także wystawa książek, czasopism, plakatów, partytur, nagrań, projekcje kaset video, konferencje prasowe, interesujące imprezy artystyczne. Ponieważ jednak *verba volant*, uczestnicy Kongresu oczekiwali na tom utrwalający jego dorobek naukowy. Ukazał się on pod redakcją twórcy Kongresu, profesora Kazimierza Sabika, w Wydawnictwach Uniwersytetu Warszawskiego.

Odpowiednio do koncepcji naukowej Kongresu księga obejmuje – w dwu częściach – zagadnienia z zakresu teatru, muzyki i sztuk plastycznych. Część teatrologiczna, najobszerniejsza, zawiera 27 rozpraw omawiających spektakle na dworach Hiszpanii, Francji, Włoch, Anglii, Austrii i Polski. Ogarniając, z zamiarem syntezy, szeroki horyzont europejski, zmierza do całościowego ukazania teatralnego *Gesamtkunstwerk* w aspektach choreograficznym, scenograficznym, kostiumologicznym, okolicznościowym. Badacza literatury zainteresują tu przede wszystkim rozprawy Danièle Becker i Marie-Noëlle Filipic, dotyczące mitów o Galatei i Wieku Złotym w muzycznym teatrze barokowym, a także referaty Jerzego Axera, Marcelli Trambaioli i Jacka Sage’a, interpretujące przesłanie etyczne i polityczne polskich widowisk jezuickich oraz dramatów Calderona. Ważne dla historyka literatury są również prace dotyczące tradycji literackiej: Krystyny Kujawińskiej-Courtney (o wykrytych metodą intertekstualną elementach średniowiecznych w dramatach Szekspira), Joana Olezy (na temat renesansowych źródeł komedii barokowej), Césara Olivy (o aktualizacji „klasyków” barokowych na scenie współczesnej). Nowe ustalenia genologiczne pojawiają się w wypowiedziach Adama Stepnowskiego, Małgorzaty Grzegorzewskiej i Alessandra Pontremolego, dotyczących – kolejno – francuskiej tragedii muzycznej czasów Ludwika XIV, angielskich „masek” oraz intermedii mediolańskich.

W części teatrologicznej wyodrębnia się problematyka dramatu hiszpańskiego, osiągnącego wówczas apogeum rozwoju. Autorami poświęconych mu analiz są José María Díez Borque, Germán Vega García Luengos, Ana María Sánchez Salcedo, Rafael Maestre.

Na szczególną uwagę zasługują zawarte w omawianym tomie referaty ukierunkowane komparatystycznie. Wskazują one interesujące konwergencje (Danièle Becker analizuje odmiany dramatu lirycznego: francuską, angielską i hiszpańską, Mercedes de Los Reyes Peña porównuje równoległe konkretyzacje sceniczne – w Wiedniu i w Madrycie – tej samej sztuki Calderona); odkrywają ciekawe filiacje (Kazimierz Sabik ujawnia polskie prototypy bohaterów teatru hiszpańskiego); śledzą związki teatralne włosko-hiszpańskie (Piedad Bolaños Donoso upatruje ich w widowiskach okolicznościowych na dworze Filipa VI) oraz włosko-austriackie (Herbert Seifert przedstawia balet i operę włoską na dworze Habsburgów).

W szerokim spektrum zagadnień komparatystycznych znajdują się również kwestie polonistyczne. Przekładowi librett *Wybawienia Ruggiera z wyspy Alcyny* (w wersji florenckiej, przeznaczonej dla Władysława IV, i w wersji S. S. Jagodyńskiego) poświęciła uwagę Jolanta Żurawska. Recepcję teatru francuskiego w latach panowania Walezego omawiała Joanna Pietrzak, za czasów Ludwika Marii i Marii Kazimiery – Karolina Targosz, w dobie saskiej – Alina Żórawska-Witkowska. Wyniki badań nad scenografią Locciego i Ghisleniego na scenie Władysława IV zaprezentował Juliusz Chrościcki, a nad wystawieniem na tejże scenie *La santa Cecilia* ze scenografią Locciego – Hanna Samsonowicz.

Wymieniając referaty Juliusza Chrościckiego, Hanny Samsonowicz i Anny Marii Salcedo, należy podkreślić, że zagadnienia teatrologiczne przedstawiane są w recenzowanym tomie ciekawie i szeroko. Oprócz analiz scenografii mieszczą się tu omówienia dekoracji i maszynerii używanej podczas „wjazdów” dworskich (Teresa Zapata Fernández de La Hoz) oraz kostiumów (Alicia López de José).

Historii baletu poświęcony jest (oprócz wspomnianych wystąpień Herberta Seiferta i Joanny Pietrzak) referat Alaina Nidersta (balet czasów Richelieugo i Mazarina).

Osobne słowo należy poświęcić problematyce muzykologicznej. W centrum jej sytuuje się oczywiście opera, której dotyczą artykuły Aldy Bellasich (o twórczości kapelmistrza opery w Neapolu), Susanne Vill (o operze na dworze Wilhelminy von Bayreuth), Jarosława Mianowskiego (o ariach operowych Händla i Mozarta), Magdaleny Walter-Mazur (o traktacie Bernhardta). Interesująco przedstawia się prezentacja środowisk muzycznych: dworu Wazów (Barbara Przybyszewska-Jarmińska), dworów magnackich Białorusi (Olga Dadiomowa). Tło architektoniczne i malarskie zabaw dworskich w okresie późnego baroku przedstawia syntetycznie studium wybitnego historyka sztuki, Jerzego Kowalczyka.

Przegląd zawartości tomu kongresowego nasuwa przede wszystkim refleksję metodologiczną, dotyczącą interdyscyplinarnych aspektów badań humanistycznych. Interdyscyplinarność ma dziś pełne prawo obywatelstwa w badaniach porównawczych, choć jej proceder jest przedmiotem dyskusji. Warto zauważyć, że wiele kwestii rozważanych przez teoretyków znajduje w demonstrowanej w omawianym tomie „empirii” badawczej proste, a przekonywujące rozwiązania. Wynikają one z samej natury badanych przedmiotów, a uzasadnienia czerpią z barokowej teorii sztuki. Przedmioty te — *dramma per musica*, opera, balet — są z istoty swej heterogeniczne, mogą być więc ujmowane tylko w perspektywie interdyscyplinarnej. Heterogeniczność ich — trzeba to mocno podkreślić — nie wynika z przypadkowego zestawienia elementów różnorodnych, lecz jest w pełni świadomą (zarówno w aspekcie aktu twórczego, jak uzasadnień teoretycznych) kreacją, zmierzającą do syntezy sztuk. Zamiar zrealizowania jedności, utraconej po odrzuceniu klasycznej definicji piękna i zaakceptowaniu pluralizmu estetycznego, po zakosztowaniu przez poreniesansową awangardę artystyczną owocu „piękna wielorakiego”, jest całkowicie zrozumiałą, wręcz naturalną. Może nawet wolno powiedzieć: zamiar ten przejawia się jako dramatyczna próba wyjścia twórców barokowych z mgławicy nowych idei piękna oraz nowych intuicji estetycznych. W teatrze muzycznym baroku spotykają się wszystkie jakości emotywnie, opisane w traktatach o sztuce: kunsztowność, wdzięk, zawikłanie, wspaniałość, dziwność, osobliwość, cudowność, egzotyka, fantastyka, frenezja. Muzyka i Poezja odnajdują tu i potwierdzają swą więź siostrzaną. Do ich rodzinnego związku przyłączają się sztuki przedstawiające (*ut pictura poesis* — nadal aktualne). Libretto, muzyka instrumentalna i wokalna, balet i sztuka aktorska, aparat scenograficzny nie istnieją więc samodzielnie i nie są projektowane odrębnie, lecz z zamiarem zjednoczenia wszystkich Muz w akcie artystycznym realizującym marzenie o doskonałej jedności i pełni. Utwór „polifoniczny”, czyli zespalający słowo, dźwięk, ruch i obraz, zachwyca barokowego twórcę i odbiorcę nieporównanie bardziej niż samo słowo, dźwięk i obraz, wzbudzając iskrę konceptualnego zrozumienia, zdumiewając i przynosząc radość, ale też ucząc o naturze rzeczy. Dzieło mówiące językami wszystkich sztuk jest bowiem odbiciem metafory uniwersalnej, przez którą Bóg — jak uczył Tesaurus — objawia niezmiernie bogactwo i różnorodność stworzenia. Zwornikiem upragnionej jedności opery i dramatu muzycznego jest więc mit, który pojawia się tu nie tylko jako element mody literackiej, lecz jako przewodnik po dziedzinie bogów, w której złożona jest tajemnica piękna.

Uwagi nasuwające się na marginesie omawianego kompendium teatru, muzyki i sztuki wyrażniają wartość naukową i wysokie ambicje poznawcze przedsięwzięcia, którego trudność i złożoność odzwierciedla się w kompozycji tomu, nie wolnej od arbitralnych decyzji porządkujących i nawrotów myśli (balet i opera należą — co zro-

zumiałe — i do części teatrologicznej, i do części muzykologicznej). Księga zbiorowa, dotycząca centralnego zjawiska doby manieryzmu i baroku, nie może też uciec od kwestii dyskutowanych przy wszelkich próbach syntezy epoki. Żałować może wypada, że refleksje ogólne o kulturze renesansu i baroku, rozsiane w poszczególnych wypowiedziach, nie zostały w pełni sproblematyzowane i ujęte całościowo w syntetycznym *resumé*. Jeśli jednak (jak głosi opinia powszechna) zbyt wyrazista i kategoriyczna interpretacja osłabia smak wypowiedzi humanistycznej, odbierając czytelnikowi przyjemność bacznej, zaangażowanej i twórczej lektury, brak ten nie powinien być powodem zarzutu.

Nie udzielając odpowiedzi na dawne, wciąż jednak nie rozstrzygnięte pytania, czym są manieryzm i barok jako formacje kulturowe, przedstawiany tom daje ważne i ułatwiające te rozstrzygnięcia wskazówki.

Po pierwsze: mimo niezaprzeczalnej ważności prac na temat cywilizacji zbiorowej, poddanej prawu długiego trwania, aktualność, a nawet prymat w badaniach historycznokulturowych zachowują studia poświęcone elitom społecznym i artystycznym, najbardziej świadomym kształtowanego dzieła.

Po drugie: barok nie tłumaczy się antytetycznością w stosunku do renesansu. Dawna ta hipoteza, wynikająca z nietzscheańskiej historiozofii kulturowej, dezaktualizuje się w świetle faktów odzwierciedlających nieprzerwany od renesansu rozwój życia teatralnego, muzycznego i artystycznego.

Po trzecie: przewartościowania, z których wyłania się niepostrzeżenie i stopniowo kształt nowej epoki, powinny być obserwowane — równoległe — w sferach idei, estetyki i życia społecznego, na szerokim obszarze europejskim. W sferach tych realizują się bowiem te same, choć wypowiedziane w różnych porządkach, idee, konstytuujące europejską formację kulturową. Wiele w omawianym tomie przykładów, że w zjawiskach genetycznie od siebie niezależnych, w dziedzinach tak zewnętrznie oddalonych jak jezuicki teatr szkolny, dramat Calderona i balet Ludwika XIV, odkryć można te same zamiary ideowe (tu: polityczne i etyczne), te same aspiracje estetyczne. Ujawnienie ukrytej jedności, łączącej niezliczone i niezmiernie zróżnicowane teksty kultury XVII wieku, przybliży syntezę epoki, wciąż fascynującej badaczy, lecz — po stuleciu z górą badań — nadal zagadkowej i nieprzeniknionej. Omawiane dzieło, upatrując jedności idei i piękna w teatrze, muzyce i sztuce dworów od Ukrainy do Madrytu, ma więc wielkie znaczenie w europejskich i polskich studiach nad manieryzmem i barokiem.

*Alina Nowicka-Jeżowa*

Grzegorz Raubo, **BAROKOWY ŚWIAT CZŁOWIEKA. REFLEKSJA ANTROPOLOGICZNA W TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA HERAKLIUSZA LUBOMIRSKIEGO**. Poznań 1997. Wydawnictwo WiS, ss. 252. „Biblioteka Literacka »Poznańskich Studiów Polonistycznych«”. Tom 4. Prace Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

Stanisław Herakliusz Lubomirski, zapewne najwybitniejszy pisarz ostatnich dekad XVII wieku, prozaik, dramaturg i poeta, indywidualność nadająca ton elicie intelektualnej czasów Sobieskiego, cieszy się ostatnimi laty niesłabnącym zainteresowaniem wśród historyków literatury dawnej. Początkiem tej popularności była konferencja pokazująca wszechstronność tego twórcy, zorganizowana w 1979 roku wspólnymi siłami Instytutu Badań Literackich i Instytutu Sztuki PAN<sup>1</sup>, w dużej mierze dzięki Wandzie Roszkowskiej, jedynej chyba wówczas badaczce „wtajemniczonej” w świat „polskiego Salomona”. Od tego czasu powiększyło się znacznie grono „nadwornych znawców” marszałka,

<sup>1</sup> Materiały z konferencji opublikowane zostały w książce *Stanisław Herakliusz Lubomirski. Pisarz — polityk — mecenas* (red. W. Roszkowska. Wrocław 1982).